

MELLOM MODERNISERING OG NAZIFISERING: KINODRIFT I NORGE 1940–1945¹

Thomas V. H. Hagen (ARKIVET freds- og menneskerettighetscenter)

Sammendrag

Kinodriften i Norge 1940–1945 var preget av nye politiske omstendigheter. I artikkelen utforskes spørsmålet om hvordan kinobransjens autonomi ble påvirket av den tyske okkupasjonen og NS' forsøk på å gjennomføre nasjonalsosialistisk revolusjon. Arbeidshverdagen i kinobransjen ble sterkt påvirket av politiske utskiftninger og innføringen av nye institusjoner som hadde til hensikt å gjennomføre en omfattende reorganisering av hele film- og kinofeltet.

Ideologisk påtrykk og politisk press fra tyske og norske aktører rundt programoppsetningen var et særtrekk. Krigssituasjonen skapte også generelt en del praktiske utfordringer. Det var likevel ikke slik at presset og hindringene for normal kinodrift var konstant eller like stort overalt. Artikkelen viser hvordan kinoene i Norge ble påvirket og rammet forskjellig, blant annet ut fra hva slags type kino det var snakk om.

Ettersom kinoene ble forsøkt brukt som propagandakanal for den tyske okkupanten og NS, ble kinoene også et sted for «demonstrasjoner». Både tyske og norske myndigheter var klar over sprengkraften som lå i denne formen for hverdagsmotstand, og forsøkte å forebygge gjennom ulike tiltak.

Dette førte til at de kinoansatte befant seg i et krysspess. Ved noen kinoer valgte ledelsen frivillig samarbeid med de nye kinomyndighetene. Ved andre kinoer valgte ledelsen en motstandsholdning. Men ved de aller fleste kinoene ble det staket ut en tilpasningskurs.

Statens filmdirektorat hadde høye ambisjoner om total omlegging av det norske kinosystemet. Dette handlet ikke bare om ideologisk betingede målsetninger, men også om bransjespesifikk reformpolitikk. Artikkelen foreslår å se okkupasjonsperioden ikke som en parentes eller som en unntaksperiode i norsk film- og kinohistorie, men understreker kontinuitetstrekk mellom perioden før, under og etter andre verdenskrig. NS' utskjulte film- og kinopolitikk la på mange områder grunnlaget for politikken på dette feltet etter 1945.

Nøkkelord

kinopolitikk; hverdagsmotstand; andre verdenskrig; Gleichschaltung; okkupasjon; nasjonalsosialisme;

¹ Artikkelen er basert på foredraget «Drift som normalt? Kinoen og krigen i Norge 1940–1945» som ble holdt under den kinohistoriske konferansen «Kino i 100» i Tromsø 31.8.2016. For en nærmere beskrivelse av kinosituasjonen i det okkuperte Norge, se min avhandling *Folkefelleskap, forlystelse og hverdagsmotstand: Kino i Norge 1940–1945* (UiA 2018), <https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2490475/Avhandling+TVHH-edit.pdf?sequence=2>

Abstract

Cinema in Norway from 1940 to 1945 was characterized by new political circumstances. This article explores the question of how the autonomy of the cinema industry was influenced by the German occupation and the attempt of Nasjonal Samling (NS) to implement a national socialist revolution. Cinemas were heavily influenced by political replacement of key personnel and the introduction of new institutions intended to undertake a comprehensive reorganization of the entire film and cinema field.

Ideological pressure and political pressure from German officers and Norwegian officials and propagandists, was a distinctive feature. However, the political pressure and the practical obstacles were neither constant nor similar across the country. The article shows how different types of cinemas in Norway were affected in different ways.

As cinema was used as a propaganda vehicle for the German occupier and NS, the cinemas also became a place of everyday resistance and organized civil resistance. "Demonstrations" in the cinemas were widespread.

The cinema staff were in the line of fire, between intersecting demands, interests and expectations. At some cinemas, the management chose eager cooperation with the new cinema authorities. At other cinemas, the management chose resistance. However, most cinemas adapted professionally to the new laws of cinema politics.

The Norwegian Film Directorate had high ambitions for a total restructuring of the Norwegian cinema system. This was not just about ideologically determined goals, but also about reform policies. The article suggests that the occupation period was neither a parenthesis nor an exceptional case in Norwegian media history, and accentuates several features of continuity before, during and after the occupation years. The scorned film and cinema politics advocated by the new regime during the occupation laid the foundation for government policy in the same areas after 1945.

Keywords

cinema politics; everyday resistance; Gleichschaltung; National Socialism; occupation; World War II

Introduksjon

I en komparativ artikkel i *Journal of Scandinavian Cinema* om tysk film distribusjon i Skandinavia under andre verdenskrig, går de to siste setningene slik: «After Germany's defeat, Ufa's film branches in Denmark, Norway and Sweden were closed down. **The movie business went back to normal** [min uth.] (Vande Winkel, Jönsson, Sørensen og Sørenssen 2012, 277).

Forestillingen om at krigstid representerer en unntakstilstand og derfor noe «unormalt» preger hvordan historisk tenkning foregår i samfunnet. Ikke sjelden ses perioden 1940 – 1945 som et vannskille i moderne norsk historie, og som et «naturlig» før/etter for periodeinndeling i lærebøker og andre historiske framstillinger. Så klart reflekterer dette at krigsårene faktisk representerte noe helt annerledes enn tida før. Spørsmålet er bare om dette bør gjelde like selvsagt uansett hva som studeres.

Hva da med driften av de norske kinoene? Det var krig i Norge, og dette var unormalt, men hvordan slo dette inn i den norske kinoinstitusjonen? Det jeg særlig vil utforske er spørsmålet om hvor *autonome* kinoene var i denne spesielle perioden.

I denne artikkelen vil jeg undersøke om kinodriften i Norge under tysk okkupasjon markerte et brudd med fortida, og på hvilke måter kinodriften i det okkuperte Norge skiller seg ut fra perioden etter 1945. Jeg vil legge vekt på å få fram hovedmønstre og ulike typer holdninger i kinobransjen til krigstidens påtrykk fra tyske og norske myndigheter. Eksempler er valgt for å ivareta geografisk spredning og representativitet.

Temaer som i denne sammenhengen faller utenom undersøkelsen, er spørsmål knyttet til bakgrunnen for tyske og norske myndigheters politikk og den ideologiske kampen om kinoene som foregikk i den NS-kontrollerte offentligheten og i den illegale pressen.

Diskusjonen i denne artikkelen bygger på en undersøkelse av fire sett med kilder: arkivet etter de kommunale kinoenes landsforbund (KKL), arkivet etter Statens filmdirektorat, tyske og norske politirapporter, og lokale kinohistoriske framstillinger nedskrevet etter krigen.

«inn ska æ, om æ så ska stå utafør!»

I mellomkrigstida ble kinoinstitusjonen utviklet til en bærende samfunnsinstitusjon. Skepsisen mot kinomediet som hadde gjort seg gjeldende i stumfilmstida og filmens barndom, ble langsomt brutt ned og erstattet med bred folkelig appell. I løpet av 1930-årene ble det klart for enhver at filmmediet representerte noe helt nytt. Interessen for å utnytte film som politisk virkemiddel var gryende.

For de aller fleste publikummere var likevel ikke kino primært forbundet med noe politisk forut for okkupasjonen. Film var underholdning, og mange steder var kino det eneste regulære underholdningstilbudet som var tilgjengelig for et lokalt publikum. Her er det dype trekk av kontinuitet inn i okkupasjonsperioden.

Her er en skildring fra krigens kulturliv i Svolvær:

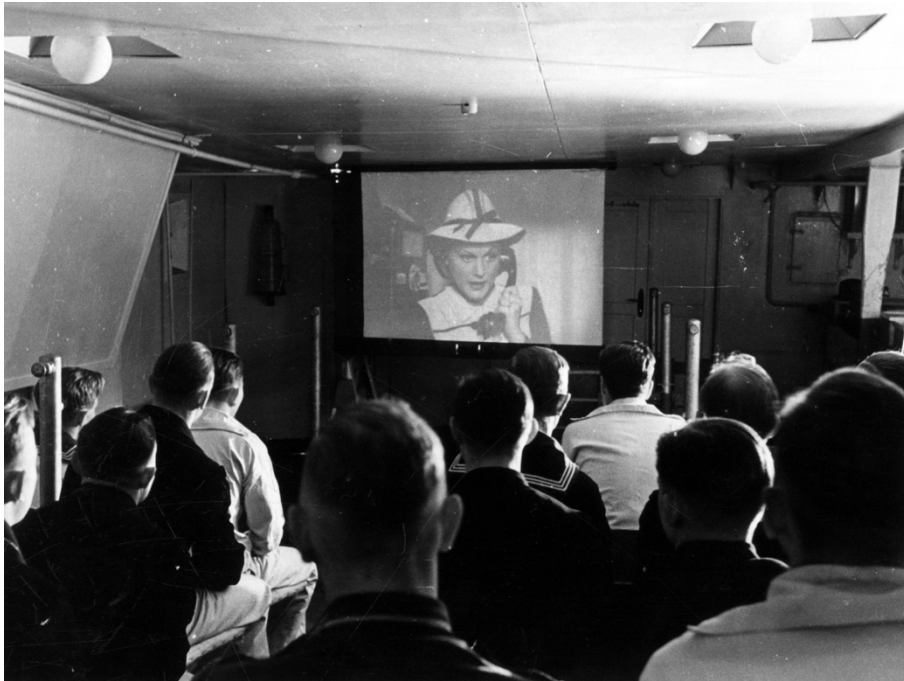
[...] ingenting kunne måle seg med Alice Babs i «Swing it magisteren», og Juster i «Den forsvunnede pøsemaker». I førstnevnte film fikk jeg for første gang høre swingjazz, i den andre Justers utrolige måte å fremføre fjollete replikker på: – Hvis det ikke er noen her, så svar! Vi var således ikke helt uten kunstneriske impulser, og køene utenfor kinoene var formidable, spesielt under Lofotfisket. Av replikker fra kinokøen den gang nevnes «inn ska æ, om æ så ska stå utafør!» (Markussen 2007, 79)

Kinoparken i Norge besto av rundt 300 faste kinoer i 1940. Dette var kommunale kinoer, private kinoer og foreningskinoer. I tillegg forsynte ambulerende kinoselskaper avsidesliggende bygder med filmvisning. De kommunale kinoene utgjorde om lag 40 prosent av de faste kinoene, men sto for 80–90 prosent av kinobesøket (Hagen 2018, 70).

På tysk hold fantes først og fremst «Wehrmachtforestillingerne», som var separate visninger kun for tyske soldater. Dette skjedde normalt etter initiativ fra stedlige tyske militære myndigheter. Dette var noe kinobestyreren og kinobetjeningen måtte avfinne seg med. Regelen var at Wehrmacht betalte for leie av lokale, utstyr og kinobetjeningens tjenester (Hagen 2018, 115–117).

Noen steder fantes så stort tysk militært belegg at det ble etablert permanente soldatkinoer som ikke lenger ble disponible for ordinære programmer. I tillegg ble film vist i regi av tyske sivile og militære foreninger og lag. Norsk-Tysk Selskap arrangerte

åpne filmaftener. Det samme gjorde NS. En hel virksomhet for seg var medlemsmøter, politiske arrangementer og stevner i NS-regi; de hadde alltid film på programmet.



Bildet er hentet fra et velferdsskip som seilte langs norskekysten, og som blant annet tilbød tyske soldater, friske så vel som sårede, å få med seg det nyeste av tysk film. På lerretet ser vi filmstjernen Marika Röck. Foto: Collections CEGESOMA Brussels.

«Kino» skal heretter forstås som et offentlig godkjent sted der avertert film ble vist for et allment, betalende publikum. En standard kinoforestilling besto av reklame, forfilm og hovedfilm.

Rundt omkring i landets kommuner førte kinostyrer tilsyn med den operatøren som hadde fått bevilling fra kommunen til å drive kino. Det særegne norske kommunale kinomonopolet ble etablert i 1913. Overskuddet fra kinodriften skulle ikke tilbakeføres til kinobransjen eller til for eksempel produksjon av ny film, slik ordningen var i en del andre land, men inngikk i den totale kommuneøkonomien. En rekke kulturelle tiltak ble i mellomkrigstida finansiert gjennom kinoinntektene: alt fra folkebibliotek og svømmebasseng til konserthus, teatre og Vigelandsparken i Oslo (Dahl og Helseth 2006, 147).

Ny politisk ledelse og nye innretninger

For å kunne besvare spørsmålet om i hvilken grad kinoene greide å bevare sin autonomi, trenger vi en forståelse av hvordan det nye politiske og faglige lederskapet i film- og kinosektoren var organisert og hvilke innretninger som ble etablert.

Aller først kan det slås fast at det tyske sivile myndighetsapparatet i Norge, Rikskommissariatet, hadde en egen kulturavdeling. Under denne sorterte film- og kinosaker (Hagen 2018, 293–294).

Den operative ledelsen og ansvaret for å gjennomføre strømlinjeformingen av film og kino, ble overlatt til det norske Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, som ble

etablert som del av Terbovens «nyordning» den 25. september 1940. Etter noen måneders tenkepause ble det bestemt hvilket organ som skulle sørge for at film og kino, på linje med alle andre kulturformer, tjente «nasjonens interesser», som det het i NS' partiprogram. Det nye organet, Statens filmdirektorat, var i drift fra januar 1941, med regissør Leif Sinding som sjef (Hagen 2018, 171–172).



Ministerpresident Vidkun Quisling på besøk i Filmdirektoratet. Foran til venstre kultur- og folkeopplysningsminister Gulbrand Lunde, til høyre statens filmdirektør Leif Sinding. Bak til venstre NS' generalsekretær Rolf Fuglesang, som overtok som kulturminister etter Lundes død i oktober 1942. Foto fra Norsk Kinoblad.

Førkrigstidens kommunale kinostyrer ble raskt satt på sidelinjen og erstattet med nye «assisterende kinonemnder». Disse var ikke demokratisk oppnevnt, men utpekt direkte av ordføreren, som selv var utpekt etter førerprinsippet.

Kinobestyrerne måtte velge tilpasning eller samarbeid. Motstand som åpen strategi var ikke mulig. De som ikke ville samarbeide eller tilpasse seg, ble skiftet ut. Vakante stillinger ble fylt opp av NS-medlemmer. I ettpartistaten fikk det statsbærende partiets fotfolk i oppgave å påse at kulturlivet lokalt fulgte de nye retningslinjer (Hagen 2018, 117–121).

Påtrykk og press fra tyske og norske instanser

Påtrykkene ble kanalisert gjennom alle de nye innretningene som ble nevnt ovenfor.² Det de gjaldt var enten kinoenes innhold, bruk av kinoene til andre formål enn visning av

² De to viktigste kildene er arkivet etter Statens filmdirektorat på Riksarkivet (RA/S-1330/F) og rapporter om kinodriften i krigsårene som ble innsendt til Kommunale kinematografers landsforbund etter krigen; Nasjonalbiblioteket, KKL.

averterte filmer for et ordinært publikum og dessuten enkelte nye områder som var skapt av krigens særegne forutsetninger.



Slike bilder er vi ikke vant til å se fra Norge. Bildet er tatt under et vervemøte på Colosseum kino i Oslo for fronttjeneste. Ved slike anledninger ble kinoen pyntet med NS-flagg, solkors og bannere fra innerst til ytterst. Foto: Riksarkivet, NS Møteprotokoll 1934–1945.

Men hva var hovedtrekkene i NS' kinopolitikk? Det kan pekes på tre viktige spor. For det første ville Statens filmdirektorat avvikle det kommunale monopolet på kinodrift. Mottoet var stimulering av det private initiativ under sterk statlig kontroll. Et annet hovedspor var interessen for å profesjonalisere, standardisere og strømlinjeforme kinodriften. Dette ble sett på som en nødvendig forutsetning for at film- og kinovirksomheten skulle kunne tjene nasjonens interesser. Endelig handlet reorganiseringen av film og kino i Norge under NS-ledelse om innholdsmessig kontroll. Ideene om kinoens samfunnsmessige betydning og synet på film som kunstform var inspirert av den tyske politiske utviklingen etter 1933. NS-regimets film- og kinopolitikk hadde i tillegg en slags særnorsk komponent som knyttet seg til det kommunale kinosystemet og mellomkrigstidas kulturkamper (Dahl og Helseth 2006, 190–191; Hagen 2018, 203–205).

Hvordan ble kinoprogrammene påvirket av krigen? Svaret er i meget stor grad. Hovedmønsteret er at tysk film erstattet amerikansk film. I tillegg kom at hovedfilmene alltid ble ledsaget av forfilmer med politisk innhold. Mange hovedfilmer var rene underholdningsfilmer, men også slike «uskyldige» filmer ble pakket inn i filmrevyer, kulturfilmer, propagandafilmer og NS-reklame. På listen over de mest sette filmene i Oslo under okkupasjonen, fins det fire tyske filmer blant de 20 mest populære (Hanche 1992, 11–12). Blant de øvrige filmene på Topp 20 var det åtte svenske, fem norske og to danske. Blant de 50 mest populære filmene i hele landet var 43 nordiske og kun seks tyske (Dahl, Gripsrud, Iversen, Skretting og Sørensen 1996, 169).

Ingen av de mest populære tyske filmene var filmer som åpent propaganderte for nasjonalsosialismen og Det tredje riket. Men to av de mest sette tyske filmene, *Den evige stad* og *Vannliljen*, begge med den populære svenske skuespilleren Kristina Söderbaum i hovedrollen, var melodramaer med sterk nasjonal patos. Foruten lystspill, farser og forviklingskomedier finner vi musikkfilmer og enkelte tyngre dramatiske filmer blant de aller mest populære. Rundt 60 prosent av filmene som gikk på norske kinoer var tyske (Hanche 1991, 93). De norske kinoprogrammene ble derfor sterkt preget av endringer innen den tyske filmbransjen. I 1943 skjedde det et skifte i tysk filmproduksjon, der historiske filmer og såkalte «problemfilmer» med politisk innhold ble bevisst sjaltet ut til fordel for lettere dramatiske filmer. Andelen komedier innenfor den tyske filmproduksjonen holdt seg stabil, og utgjorde omtrent halvparten av tilfanget av tysk film (Welch 2001, 36).

Det fins en omfattende internasjonal forskning på tyske filmer produsert i perioden 1933–1945. Mens eldre forskning viet mest oppmerksomhet til de mest propagandistiske filmene, har nyere forskning i stadig sterkere grad interessert seg for og analysert underholdningsfilmer som komplekse, diskursive tekster. Det er ikke tvil om at en del av de tyske filmene som ikke ble oppfattet som eksplisitt nazistiske av norsk publikum, også inneholdt elementer som støttet opp under nazismens menneske- og samfunnssyn. Ett eksempel er *Jeg anklager*, som var en såkalt «legefilm», en underkategori av problemfilmen. Filmen behandlet temaet eutanasi, og må forstås i en samfunnsmessig kontekst der Det tredje riket søkte å legitimere eutanasiprogrammet, og derigjennom svekke respekten for menneskeverdet, overfor egen befolkning. I legefilmene ble hovedpersonen gjerne stilt overfor et vanskelig personlig og profesjonsetisk valg, der det krevdes en allmennyttig handling. Denne sjangeren var typisk for 1930- og 1940-årene, og fikk også avleggere i Norge. Det var en utbredt oppfatning i mellomkrigstida at menneskekroppen kunne ses på som samfunnet i miniatyr, noe som trolig virket stimulerende på sjangerens utbredelse (Hagen 2018, 180–181). Forskning på norske krigsproduksjoner, uansett sjanger, ut fra slike kontekstuelle perspektiver, er hittil lite utviklet (Hagen 2018, 185–186).

De fleste tyske filmene var altså ikke egentlig propagandistiske, i den forstand at de åpent eller skjult propaganderte for nasjonalsosialismen. Men den tyske filmindustrien hadde som mål å spre tysk kultur, språk og historie til hele Europa. Et «soft power»-element var derfor klart til stede. Dette framgår for eksempel av tyske etterretningsmeldinger som ble sendt fra Oslo til Berlin gjennom hele krigen (Hagen 2018, 316–322).

Press om visning av enkeltfilmer var et stadig tilbakevendende problem som førte til mange konflikter med kinostyrer og kinobestyrere. I slike tilfeller var det nesten alltid snakk om spesielle propagandafilmer som kinoene i utgangspunktet ikke hadde ønsket å vise. Når det gjaldt nye tyske spillefilmer generelt, trengte verken Rikskommisariatet, Filmdirektoratet eller NS å tvinge kinoene til å vise dem. Dette ønsket kinoene selv, av to grunner. For det første fordi fraværet av filmer fra allierte land ellers hadde ført til et stort filmunderskudd. For det andre fordi tyske filmstjerner og tyske filmer var populære også i Norge. En av de mest berømte tyske filmene som fikk premiere i Norge under okkupasjonen, var *Münchhausen*. Den ble laget til Ufas 25-årsjubileum i 1943 og var en av de tidligste fargefilmene. På filmplakaten ser vi skrønemakeren Baron von Münchhausen ridende på en kanonkule – tilsynelatende et utilslørt bilde på den aggressive

tyske filmimperialismen. Men faktisk var det slik at eksportversjonen av filmen ble strippet for en del nazisymboler nettopp for å unngå negative reaksjoner i utlandet, og hovedrolleinnhaveren Hans Albers var en meningssterk og uredd skuespiller med integritet og langt fra noen endimensjonal ambassadør for det tyske naziregimet (Hochscherf 2007; Kreimeier 1996, 295).

Påtrykkene gjaldt særlig det å vise mer tysk film og filmrevy generelt, men det framkom også ønsker og krav om å vise enkeltfilmer, både fra tysk og norsk hold. Tyske sentrale myndigheter ga derimot sjelden forordninger på nivå av enkeltfilmer. Ett unntak gjaldt visningen av krigspropagandafilmen om Wehrmachts triumfer i Frankrike, *Seieren i vest*. Sjefen for kulturavdelingen i Rikskommissariatet sørget i februar 1942 for at filmen fikk størst mulig utbredelse på norske kinoer (Hagen 2018, 313).

Ett hovedmål for Filmdirektoratet var å strømlinjeforme programoppsetningen ved landets kinoer, og i første rekke kinoene i de største byene. Filmdirektoratet oppnådde mye på dette området, men fikk aldri full kontroll. Det viktigste som ble oppnådd var at selvregulering innen kinobransjen ble etablert som norm (Hagen 2018, 112–115).

Ett område som krevde mye oppmerksomhet var spørsmålet om hvordan det tyske publikummet, som søkte kinoene i stor stil, skulle håndteres. Pågangen fra tyske militære var så enorm at det måtte settes opp egne visninger bare for tyske soldater, såkalte «Wehrmachtforestillinger». Noen steder ble slike *Soldatenkinos* permanente, men det vanlige var at Wehrmacht betalte kinoene leie for bruk av kinoene til separate forestillinger utenom de ordinære forestillingene som var åpne for alle. Det er godt dokumentert at tyske soldater også utgjorde en vesentlig del av publikummet på de ordinære forestillingene, og da spesielt på tyske filmer. Som andre utenlandske filmer ble tyske filmer vist på kino med norske undertekster; oversettelse og tekstarbeid ble utført av Filmtekst på oppdrag fra Filmdirektoratet (Hagen 2018, 239).

Tyske soldaters tilstedeværelse på kino skapte noen helt spesielle utfordringer. For det første billett kjøp. Tyske soldater fikk kjøpe billetter til halv pris. Denne bestemmelsen ble gjort gjeldende i alle tyskokkuperte områder og ble meddelt norske kinoer i juni 1941. «Knuffing i kinokø» kaller historiker Nils Johan Ringdal ett av kapitlene i sin bok om det norske politiet under okkupasjonen (Ringdal 1987). Politiarkivene inneholder en del opplysninger om uro og slagsmål som kom i stand fordi tyskere og nordmenn bokstavelig talt barket sammen utenfor kinolokalet. For å unngå dette ble det mange steder innført ordning med separate kinokøer for nordmenn og tyskere. Men også denne ordningen kunne føre til opplevd forskjellsbehandling, for eksempel når tyske soldater ble gitt anledning til å kjøpe sine billetter før billettluken for salg av billetter til nordmenn ble åpnet.

For det andre ville man unngå at det oppsto uro inni selve kinolokalet under filmvisningen. Dette ble forsøkt regulert med politiinstrukser og en egen prosedyre for kinovaktjenesten. Kinobetjeningen måtte samarbeide med norsk politi om å opprettholde ro og orden under forestillingene. Dette var lettere sagt enn gjort. De som gikk på kino under krigen hadde, viste det seg, et stort behov for å lufte sin frustrasjon overfor okkupasjonen, tyskerne og NS, og de hadde derfor ikke til hensikt å sitte i kinosalen og se film i ro.

Krigsskapte hindringer

Krig og okkupasjon skapte en del hindringer for normal drift. Verst var det i den innledende krigsfasen, da flere kinoer ble ødelagt av bombing. Fra sommeren 1940 var det en annen type hindringer som kom til å prege kinodriften i okupasjonsårene. Generell knapphet eller mangel på varer hemmet kinodriften i stadig sterkere grad. Dette gjaldt brensel til oppvarming av kinolokalene, drivstoff til de ambulerende kinoselskapene, mangel på spesielt filmteknisk utstyr til vedlikehold og rengjøring osv. Denne situasjonen var naturligvis ikke spesiell for film- og kinobransjen. Tvert om kan det ses som bemerkelsesverdig at film og kino faktisk ikke ble gitt noen *fordeler* i denne kampen om ressurser i det okkuperte Norge, der film i utgangspunktet var tiltenkt en framskutt posisjon som kulturfaktor.

Strømstans, flyalarmer, mørklegging og portforbud hørte også med til forhold som hemmet kinodriften. Det er likevel ingenting som tyder på at faren for flyalarmer og strømstans direkte fratok folk lysten til å gå på kino, med mulig unntak for den eldre garde. Avbrytelser av forskjellig slag var noe en måtte regne med i forbindelse med et kinobesøk. Alle kinoer var pålagt å ha tilfluktsrom og gi publikum tydelig informasjon om evakueringsrutiner. En spesiell utfordring var å sørge for lufttilførselen til tilfluktsrommene. I tilfluktsrommet i kjelleren under Aladdin kino i Kristiansand var det dårlig med luft. De yngste ble derfor satt til å sveive et digert maskineri slik at luften ble skiftet ut.³



Bildet fra Kinopalæet i Oslo viser at kinobygg av og til måtte avgis til mer prosaiske formål, her som potetbinge. På veggen i bakgrunnen ses et skilt som gir opplysninger om hvor publikum, ut fra plassering i salen, skulle søke tilflukt ved evakuering. Foto via Nistad 2002, 101.

³ Muntlig opplysning gitt av Bjarne Edvin Engeland 20.11.2018.



I mai 1941 oppsto et gateslagsmål utenfor Aladdin kino i Kristiansand, der NS hadde arrangert møte. Foto via Bjørn Furuborg.

Forsynings- og trafikksituasjonen gjorde sitt til at filmer ikke nådde ut til hele landet i samme utstrekning som før. Noen få steder førte dette til at kinoer måtte legge ned mot slutten av krigen. Hovedbildet var at filmmangelen var merkbar både for norsk og tysk publikum, og at de beklaget seg over dette, men ikke verre enn at kinotilbudet ble opprettholdt.

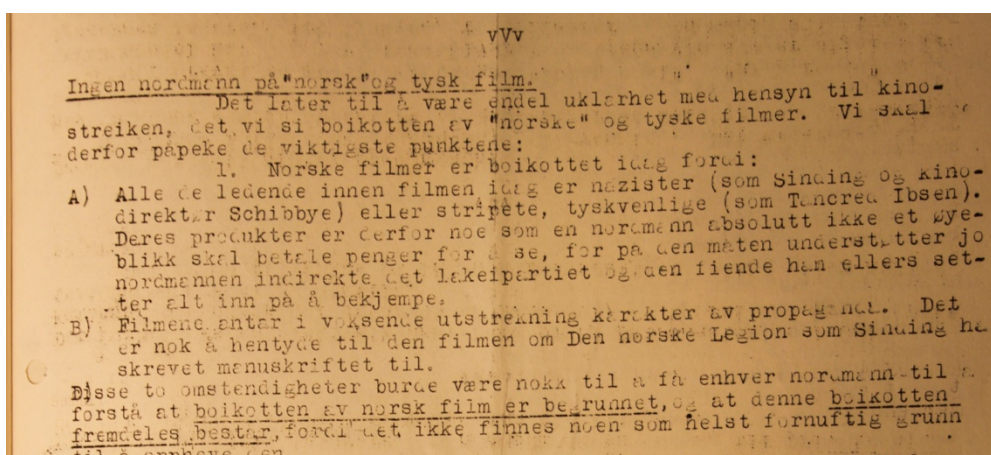
I forbindelse med sivil unntakstilstand ble kinoer stengt, i likhet med andre underholdningstilbud og forlystelsessteder. Et typisk krigsfenomen var kortvarig stengning av kinoer med politisk begrunnelse. Etter kulturminister Gulbrand Lundes død i oktober 1942, holdt kinoene stengt. Det samme skjedde etter det tyske nederlaget ved Stalingrad. Slike tiltak førte noen steder til at norsk publikum fortsatte å holde seg vekk etter at kinoene åpnet igjen.

At representanter for okkupasjonsmakten var allestedsnærværende og dermed også en synlig del av kulturlivet som utspilte seg på kinoene, var ikke i seg selv et hinder for kinodriften, men førte til at grunnbetingelsene for visning av film ble radikalt endret. De tyske soldatene som frekventerte norske kinoer var – og ble oppfattet som – representanter for okkupasjonsmakten. Dette viste seg gjennom de mange konfliktene som oppsto mellom norsk og tysk publikum, både utenfor og i selve kinolokalet (Ringdal 1987, 116–120). Videre var dette forholdet avgjørende for visningssituasjonen, forstått som totaliteten av de forhold som påvirket kinoopplevelsen ved konkrete forestillinger i det okkuperte Norge. Det at kinosalene nettopp også var befolket av tyske kinogjengere, definerte kino som sted. Norsk-tysk sameksistens var kinoens grunnbetingelse.



Tyske soldater marsjerer forbi Biografen i Arendal sentrum sommeren 1940. Foto: Werner Wernersen.

Denne situasjonen gjorde at kino ble en arena for organisert sivil motstand og hverdagsmotstand. I de illegale avisene ble det spredt en rekke paroler gjennom krigsårene om hvordan «gode nordmenn» burde forholde seg til kinogåing.



Parole om kinostreik i den illegale avisa *Bulletinen* 21.3.1942. Teksten viser at denne sentrale illegale avisa på dette tidspunktet hadde som mål at nordmenn boikottet alt av tysk og norsk film, med den begrunnelse at hele den norske filmindustrien var under nazistisk kontroll. Kilde: Nasjonalbiblioteket, Krigstrykksamlingen.

Disse handlingsdirektivene var ofte motstridende og de endret karakter gjennom krigens skiftende faser (Hagen 2018, 369). I siste instans var det opptil den enkelte å bestemme hva som var innenfor og hva som var utenfor det akseptable. Oppfordringer til streik og boikott fikk noen steder meget stor og varig betydning, andre steder ble det aldri etablert noen «front» mot kinogåing. Den lokale konteksten var alltid mest utslagsgivende (Hagen 2018, 460).

Overalt i Norge ble kino en arena for hverdagsmotstand. Med dette begrepet menes uorganisert og spontan motstand som markør for samhold.

Både den organiserte sivile motstanden og hverdagsmotstanden hadde dobbelt siktepunkt. Dels var motstanden rettet mot den tyske okkupasjonen og NS generelt, dels mot den helt spesielle politikken som foregikk på film- og kinofeltet. Det tyske begrepet *Gleichschaltung* betegner forsøket på å ensrette alle deler samfunnet. *Gleichschaltung* av kino var en kompleks prosess som berørte alle kinoer i Norge, men som ga vidt forskjellige resultater avhengig av den lokale konteksten og forholdene ved den enkelte kino.

Demonstrasjoner i kinosalen

Demonstrasjoner som forekom i norske kinosaler hadde stor betydning som hverdagsmotstand. Den fremste samtidige kilden til å kaste lys over dette, er tyske etterretningsmeldinger. Bakgrunnen var at Sicherheitsdienst (SD) gjennom hele krigen dels holdt seg informert om, og dels selv overvåket det som skjedde i norske kinosaler (Hagen 2018, 283–289). Rapporter om dette ble samlet inn og redigert som en del av stemningsrapportene til Berlin, kalt Meldungen aus Norwegen (Larsen, Sandberg og Dahm 2008).

Begrepet «demonstrasjon» ble brukt både av tysk politi, NS og i den illegale pressen (Hagen 2018, 378). Det var langt fra bare begrenset til kinoforhold, men hørte til et sentralt begrep i okkupasjonstidens vokabular. Med «demonstrasjoner» forsto man handlinger som ga til kjenne et negativt syn på okkupanten eller NS, typisk ved bruk av patriotiske symboler og motstandsmarkører. Det norske statspolitiet hadde en periode sågar en egen avdeling som etterforsket alle slike saker: bruk av «nisselue» og norske farger, latterliggjøring, fornærmelser mot tyskere eller NS og lignende.⁴

Demonstrasjonene – og faren for demonstrasjoner – påvirket i stor grad de kinoansattes yrkesutøvelse. Men det hadde også betydning for den enkelte kinos selvstendighet i forhold til myndighetene. Ved kinoer der det var mye bråk, ble det innført streng overvåking og kinoledelsen kom under press. Der stedlige militære myndigheter og NS-propagandister oppfattet at kinodriften var under forsvarlig kontroll, kunne kinoene operere nokså fritt med hensyn til den daglige driften, i hvert fall så lenge det nye lokale kinostyret ikke hadde innslag av aktive propagandister.

På Urias-post

Hva var konsekvensene av sivil motstand og hverdagsmotstand for de kinoansatte? Her kan man skille mellom sosiale, politiske og økonomiske konsekvenser. Ved de, riktignok ganske få, stedene der kinodriften stanset helt eller delvis opp på grunn av streikeaksjoner, representerte den sivile motstanden mot kinogåing en risiko for at kinoansatte kunne miste jobben. Men noe slikt er ikke dokumentert.

Politisk sett måtte de kinoansatte ta stilling til hvorvidt de mente at påtrykkene overfor kinobransjen var innenfor det akseptable. Dette var verre. Å akseptere at innholdet på kinoene ble nazifisert innebar en fare for at det å stå i jobben ble sett på som utilbørlig samarbeid. Dette ble satt på spissen når det forekom demonstrasjoner. Skulle de ansatte gjøre sitt beste for å identifisere igangsetterne? Skulle de følge regelboka for

⁴ Riksarkivet, S-1329 Statspolitiet – Hovedkontoret / Osloavdelingen.

ordensforstyrrelser på kino gitt av NS-styret til punkt og prikke? Eller burde de tvert om vise sympati med de som demonstrerte?

Helt konkret måtte kinobetjeningen samarbeide med tilstedeværende norsk politi som hadde kinovaktjeneste. Den alminnelige kinovaktjenesten som ble utført av norsk politi under okkupasjonen, skjedde ved tilkalling før eller under forestilling. At politi var til stede i salen, gjorde det trolig enklere for kinobetjeningen, fordi de dermed ikke så tydelig representerte «øvrigheten» selv.

Så vidt meg bekjent ble det ikke gitt noen nasjonal instruks for politivaktjenesten fra sentrale myndigheter. I juni 1942 ga politisjefen i Oslo og Akershus en instruks for hvordan politiet skulle skjøtte sin kinovaktjeneste. Her gis detaljerte føringer for hvordan politiet – og kinobetjeningen – skulle opptre dersom det ble demonstrert med «piping, rop, hosting, nysing, tramping, latter eller klapping.» I så tilfelle skulle førstekontrolløren, på politiets signal, slå på lyset. Dersom demonstrasjonen førte til alminnelig uro i salen, skulle forestillingen avbrytes.

En gang gymnaselever i Trondheim ble innkalt til en NS-tilstelning på kinoen, stormet publikum mot utgangsdørene med en gang forestillingen begynte. Betjeningen slo da dørene opp slik at tilskuerne forsvant. Etter denne hendelsen ble førstekontrolløren innkalt til Gestapo for å forklare seg. Han unnskyldte seg med at det var vanlig å åpne dørene når det brøt ut panikk i kinosalen (Jensen 1968, 66; Hagen 2018, 145).

Etter krigen har slike mer eller mindre anekdotiske fortellinger blitt spredt gjennom jubileumsskrifter og kinohistorikker. De kan lett gi inntrykk av at denne situasjonen var noe kinobetjeningen mestret kvikt og anfektelsesløst. Slik var det helt sikkert ikke. Det å skulle sørge for at kinoforestillingene forløp i ordnede former, innebar en stor belastning. Som forfatteren av Trondheims kinohistorie 1918–1968 formulerte det om okkupasjonsårene: «De ansatte grudde for hver arbeidsdag» (Jensen 1968, 70). Fekting med våpen og trusler om anmeldelse kunne vanke fra både tyske soldater, Hirten, Statspolitiet og NS.

I Vardø fantes en kommunal kino, Bio-teatret. Ettersom det under okkupasjonen var tynt med andre underholdningstilbud, var kinoforestillingene store begivenheter. I en kinohistorikk som ble utgitt etter krigen ble følgende beskrivelse gitt av hva som hendte den gang Leni Riefenstahls dokumentarfilm om de olympiske sommerleker i Berlin i 1936, ble vist under okkupasjonen i Vardø:

Det var ganske mange tyskere på kino, og de klappet og ropte hurra hver gang Hitler viste seg på 'duken'. Det gikk ikke lenge før ungene fikk nok og gikk til motangrep. Når det norske flagg ble vist på teppet, var det de som ropte hurra, men når Hitler viste seg, ble han møtt med piping og fy-rop. Det var et leven uten like. (Vardø kommunale kino 50 år, 1963, 6–8)

Lignende beskrivelser fins fra kinoforestillinger over hele landet. Selv om framstillingen ovenfor kan virke munter, lå det et dystert alvor i bunn. Den tyske okkupasjonsmakten innførte et brutalt terrorregime. Under slike omstendigheter fikk kinoene en radikalt ny betydning. Den tyske okkupanten og det norske NS-regimet søkte ikke bare å opprettholde en militær okkupasjon av strategiske årsaker; like viktig var forsøket på å gjennomføre en nasjonalsosialistisk revolusjon av hele det norske samfunnet.



Kinoen i Vardø var ett av få hus i sentrum som sto igjen rimelig intakt etter nedbrenningen høsten 1944. Lokalet ble først brukt som sted for avspilling av London Radio; deretter fant den første «frie» kinovisningen i Norge etter tysk okkupasjon sted – allerede i desember 1944. På programmet sto den eneste filmen bestyreren hadde for hånden, den amerikanske *Jesse James*. Kilde: Vardø kommunale kino 50 år (1963).

Arrestasjoner i forbindelse med demonstrasjoner på kino var likevel nokså sjeldne, og tydeligvis ikke noe som avskrekket publikum fra å gå på kino. I denne situasjonen befant kinobestyreren og kinobetjeningen seg ikke sjelden mellom barken og veden, som så mange andre profesjoner som måtte balansere mellom tyske og norske myndigheters påtrykk på den ene siden og forventningene fra en overveiende motstandsinnstilt befolkning på den andre siden.

Ulike strategier

Bestyrere og ansatte ved landets kinoer håndterte påtrykkene fra tyske og norske myndigheter, og publikums responser på dette, på forskjellige måter. Tre hovedmønstre kan identifiseres: tilpasning, samarbeid og motstand.

Tilpasning som strategi var kjennetegnet ved at kinoen først og fremst var innstilt på å opprettholde et kinotilbud for publikum omtrent som før. En søkte å unngå konfrontasjoner med kinomyndighetene, men støttet heller ikke aktivt opp under den nye politikken. Dette var hele tida en balansegang. Krav om for eksempel å vise en bestemt tysk film, som var et inngrep i kinoens autonomi, ble imøtekommet, ikke altfor ettergivende og heller ikke altfor entusiastisk. Kinobestyreren i Arendal ga uttrykk for en slik holdning når han etter krigen beskrev en konkret hendelse tidlig under okkupasjonen. Han hadde blitt stanset på gata av byens tyske kommandant, som hadde forlangt at kinoen satte opp visse nye tyske filmer. Bestyreren hadde da gitt beskjed om at dette ville bli gjort, for «det var jo liten vits i å risikere livet for en filmfremvisnings skyld» (Sjeggestad 1968). Denne formuleringen fanger inn flere interessante aspekter ved tilpasning som strategi. For alle som sto i et krysspress var det naturligvis viktig både der og da, men også ikke minst i ettertid, å få fram at egne handlinger fant sted i en dramatisk situasjon

hvor handlingsrommet var sterkt begrenset. At det var svært ubehagelig å motta pålegg eller oppfordringer direkte fra representanter for en overlegen tysk militærmakt, er det ikke vanskelig å forstå.

Imidlertid er det ikke riktig at kinobestyrerne ikke hadde noe valg. Under dekke av tilpasning fantes det også betydelige muligheter for subtil motstand, gjennom trenering og vrangvilje overfor påbud. Tilpasning var ikke nødvendigvis en passiv posisjon. Bestyrelsen ved kinoene i Trondheim er et eksempel på dette.

Bestyreren ved de tre kommunale kinoene i Trondheim utnyttet potensialet som lå i at han nettopp disponerte flere saler. Her ble det, på bestyrerens initiativ, innarbeidet en ordning der den største salen, Filmteatret, ble forbeholdt tysk film, mens Rosendal viste all slags filmer, også tyske. På denne måten kunne den tredje salen, Verdensteatret, vise kun ikke-tysk film, uten at det ble sett på som opposisjonelt. Publikum som ikke ønsket å se tysk film eller å blande seg med tysk publikum, kunne bare la være å gå på Filmteatret og Rosendal (Hagen 2018, 144).

I de tre andre store byene i Norge – Oslo, Bergen og Stavanger – gikk okkupanten og NS enda sterkere inn for å få kontroll med kinodriften. Det typiske her var at en innledende fase preget av motstandsholdning ble knekt gjennom konkrete repressive tiltak, og etterfulgt av en fase med utpreget samarbeid. Personutskiftninger i kinoens ledelse førte alle tre steder til at lojale NS-folk overtok etter personer som hadde ytt motstand mot nazifiseringen av film og kino. I Oslo ble den mektige Kristoffer Aamot avsatt som kinosjef allerede i september 1940. I Stavanger ble bestyreren og hele kinostyret satt på porten i desember 1940, noe som dannet opptakten til en landsomfattende kinostreikaksjon i 1941. Han som overtok som bestyrer i Bergen i 1943, hadde bakgrunn fra Hirden (Hagen 2018, 149).

At samarbeid ble resultatet etter en periode med åpen motstand, var naturlig. Det var ikke mulig for kinoledelsen, i hvert fall ikke ved de større kommunale kinoene, å motarbeide «nyordningen» konsekvent og systematisk, uten at det fikk konsekvenser.



Veggreklame for den norske storfilmen *Vigdís* på Hamar i 1943. Foto: Normann/Domkirkeodden.

Det var likevel relativt få kinoer som hadde kinobestyrere som sto i NS allerede fra 1940. Kinoen på Hamar ble sett på som en av de mest lojale kinoene. Dette var bakgrunnen for

at filmen *Vigdis* i 1943 fikk profilert Norgespremiere på Hamar (Hagen 2018, 147). Helge Lundes film var den klart mest populære filmen i Oslo under okkupasjonen (Hanche 1991, 11).

Den mest konsekvente og kompromissløse motstandslinjen fantes i regelen ikke ved de kommunale kinoene eller ved større private kinoer, men ved foreningskinoer og de ambulerende kinoselskapene. Foreningskinoer som tilhørte arbeiderbevegelsen hadde høy motivasjon for å motsette seg «nyordningen», og hadde mindre å frykte, og mindre å tape, på nedleggelse enn kommunale og private kinoer. Påtrykkene som rammet foreningskinoene og de ambulerende kinoselskapene var annerledes og mer motsetningsfylte enn presset mot de kommunale kinoene. Det sier seg selv at NS hadde lite til overs for at det fantes en stor gruppe kinoer med affinitet til og røtter i arbeiderbevegelsen; etter innføringen av ettpartistaten i september 1940 var ikke engang Det norske arbeiderpartiet et lovlig parti. Men Filmdirektoratet var ikke uten videre villige til å radere ut dette sjiktet av kinoer, som jo tross alt representerte en formidlingskanal ut til folket på steder hvor det var langt mellom kinoene. Det samme gjaldt holdningen til henholdsvis NS og Filmdirektoratet overfor «reisekinoene». Mens det innen NS-bevegelsen var interesse for å overta hele porteføljen av ambulerende kinoselskaper, så Filmdirektoratet mer tvisynt på saken. Denne diskrepansen ga et handlingsrom som foreningskinoer og ambulerende kinoselskaper forsto å utnytte til sin fordel. Så lenge det varte. Flere foreningskinoer ble overtatt av NS eller kommunen, men det fins også eksempler på at konflikt mellom den opprinnelige kinoeieren og NS førte til varig opphør av kinodriften. På Ski i Follo måtte NS gjøre retrett. Etter å ha forsøkt å overta kinodriften ved tvang, trakk de seg helt ut av driften etter en rekke prestisjenederlag overfor det lokale publikummet (Hagen 2018, 136).

Langelos Kinoselskap opererte i østlandsområdet, og forsynte grender og bygder med nye filmer. Langelo viste ingen tyske filmer, og fulgte ikke påbudet om at et program skulle bestå av obligatoriske forfilmer før visning av hovedfilm. Arkivet etter Statens filmdirektorat viser at NS-propagandister sendte inn en rekke forargede klager på denne virksomheten. Til tross for dette greide selskapet å holde det gående helt fram til våren 1945 (Hagen 2018 138–142).

Det at kinofeltet i Norge var så sammensatt, betød at presset mot kinoenes autonomi varierte og i betydelig grad avhang av geografiske og lokale kulturelle og politiske forhold. Enkelte kinoer opplevde knapt en eneste henstilling om å vise tysk film, filmrevy eller NS-film, mens andre kinoer ble utsatt for regelrett diktat (Hagen 2018, 137).

To kinokulturer

Til tross for at Rikskommissariatet og NS gjennom Filmdirektoratet hadde total politisk kontroll med institusjonene, viste det seg vanskelig å gjennomføre den nasjonalsosialistiske reorganiseringen på kinofeltet. En grunn til dette var at det fantes to parallelle kinokulturer. For det første fantes en folkelig kinokultur med røtter i stumfilmtidas publikumspraksis. Den var kjennetegnet ved kroppslig deltakelse og følelsesmessig involvering. I Filmdirektoratets arkiv fins en rekke klager fra NS-propagandister rundt omkring i landet som beklaget seg over udisiplinert og usivilisert atferd i kinosalen. Her en beskrivelse av kinokulturen på Hof i Solør:

Det hender av og til at det likesom skal være kino i Hof også. Disse kinoene er imidlertid en tvilsom fornøyelse, en skulle tru at en var i svarteste Afrika og det

var halvville svartinger til publikum. Jeg har gjennomgått to sånne kinoforestillinger i Bøndernes Hus og det skal sies til publikums ros at dem kan gå på kino. Dem huier og skriker og banner og røyker som i ei tømmerkoie. Tobakksrøyken henger som ei skodde under taket og da blir bildene der etter.⁵

For det andre fantes en dannet kinokultur, som var knyttet til idealet om kino som et oppbyggelig sted for overføring av kunstopplevelser, kvalitetsunderholdning og folkeopplysning.

Det store kinomangfoldet i Norge forsterket forskjellene i kinokultur, og kinokulturforskjellene bidro til å opprettholde kinomangfoldet. For NS-regimet og den tyske okkupasjonen hadde det vidtrekkende konsekvenser at de ikke greide å vinne nordmennene gjennom bruk av kinoene som propaganda. Det er mulig å se det slik at den folkelige kinokulturen så å si disponerte for motstand. Denne formen for kinokultur forsvant heller ikke, men levde videre etter krigen (Pedersen 2009).

Drift som normalt?

Med hensyn til driften av kinoene i Norge under okkupasjonen, fortsatte det meste som før. Tilgangen til kinoer ble ikke vesentlig endret. Noen kinoer kom og gikk, men slik hadde det vært før også. Kinoparken i Norge gjennomgikk en viss modernisering under krigen, men det ble bygd lite nytt og det var få kinoer som ble teknisk mer avanserte. Antallet kinoforestillinger og programmer økte totalt sett, og dette skyldtes i hovedsak pågang fra det store tyske publikummet.

Den store forskjellen mellom kinovisningene under okkupasjonen sammenlignet med perioden før og etter, ligger i den samfunnsmessige konteksten. Det var *omstendighetene* som gjorde at kinodrift og kinobesøk nødvendigvis måtte få en ganske annen betydning under krigen. Kinoene fungerte ikke bare som politiske arenaer, men fordi de også fungerte på denne måten, ble kinoopplevelsen grunnleggende annerledes, både for kinobesøkende og for de som arbeidet der.

Til tross for alt dette, er det grunn til å understreke de mange kontinuitetstrekk. Kino opphørte aldri og endret heller ikke grunnleggende karakter. Folk søkte til kinoene, om enn under nye omstendigheter, og ga et stabilt grunnlag for drift. Kinobetjeningen ved landets kinoer ble i stor grad videreført, og arbeidet ble ikke vurdert som utilbørlig kollaborasjon. Billettselgere, kontrollører og plassanvisere kunne trygt stå i jobben uten å risikere sitt gode navn og rykte. Det fantes ingen illegal filmkultur. Dette betød at bredden i kulturtilbudet ble opprettholdt, selv om sensur og propaganda la til et nytt «lag» og fjernet noe uønsket innhold.

Kinopolitikken 1940–1945 handlet ikke bare om propaganda – politisk utnyttelse av kinoinstitusjonen til å oppnå politiske mål. Det handlet også om bransjespesifikke reformer. Et interessant spørsmål å diskutere er om den profesjonaliseringen og moderniseringen av film- og kinobransjen som ble initiert av NS under okkupasjonen, ville ha skjedd uansett?

En rekke av de tiltak som ble initiert av Filmdirektoratet handlet om modernisering, ikke om «nyordning». Blant saker og tiltak kan nevnes: skjerpede krav til filmteknisk kompetanse, sertifisering av kinomaskinister og opprettelse av Den filmtekniske nemnd;

⁵ Fra et leserinnlegg i lokalavis for Solør, februar 1942. Kilde: Riksarkivet, Statens filmdirektorat, Fda L0002, Diverse.

igangsetting av filmskole etter tysk forbilde; planlegging av et nytt filmstudio for å øke produksjonskapasiteten; innføring av autoriseringsordning for utleie; uniformering av kinobetjeningen; setenummerering og forhåndskjøp av billetter.

Og hvor nazistisk var egentlig kinopolitikken under okkupasjonen? Et slags svar på det får vi når vi ser kontinuiteten i kinopolitikken mellom okkupasjonsårene og etterkrigstida.

Krigserfaringen som grunnlag for senere kinopolitikk

Etter 1945 har kino blitt sett på som en del av samfunnets fellesgods. Det kan framstå som paradoksalt at deler av den upopulære politikken som NS førte under krigen har blitt relansert på forskjellig vis. Dette betyr at ikke all NS-politikk var nasjonalsosialistisk *per se*. Men viktigere er det å forstå at ideene om hva kino kunne utrette i samfunnets tjeneste i etterkrigstida, bygde på, og til dels sprang direkte ut av, erfaringene fra okkupasjonstida (Hagen 2018, 486–487).

Et første trekk som markerer sterk videreføring av NS' kinopolitikk, er det forhold at film- og kinopolitikken ble knesatt som et statlig ansvar umiddelbart etter frigjøringen (Dahl, Gripsrud, Iversen, Skretting og Sørensen 1996, 185). Et annet trekk er at norsk filmrevy, som jo var NS-regimets mest vellykkede propagandatiltak, ble videreført. Filmdirektoratets bestrebelser på å etablere et særskilt filmfond ble motarbeidet under krigen, men videreført som politikk etter 1945. Og startkapitalen var midler avsatt av Statens filmdirektorat under krigen.

Stortingets vedtak om å etablere selskapet Norsk Bygdekino i 1948 betød, for det fjerde, at det NS hadde forsøkt å få til i krigens slutfase, nemlig å organisere all ambulerende kinovirksomhet i ett selskap, ble en realitet. Den første lederen i det halvstatlige aksjeselskapet Norsk Bygdekino, ble Kristoffer Aamot. For det femte kunne vi si at etableringen av Statens filmsentral i 1948 innebar at staten tok ansvar for filmdistribusjonen på samme måte som Filmdirektoratet hadde gjort det fra 1941. Statens filmsentral ble opprettet etter forslag fra en komité som anbefalte tiltak for en statlig film- og kinopolitikk etter krigen. Mandatet til Statens filmsentral ble begrunnet med at folkeopplysning gjennom film var et naturlig statlig ansvar.

I tillegg til disse kontinuitetselementene som markerer klar videreføring av NS' film- og kinopolitikk, kan det pekes på ytterligere tiltak og ordninger som dukker opp senere, og som – riktignok satt på spissen – også har tydelige likhetstrekk med det som hadde vært viktige film- og kinopolitiske saker for NS. Norsk filminstituttets etablering i 1955 innebar at staten tok ansvar for innsamling, katalogisering, bevaring og tilgjengeliggjøring av filmmateriale av historisk verdi. Etablering av et filmarkiv sto høyt på ønskelisten i Filmdirektoratet, men ble aldri realisert under krigen. En egen norsk filmpris etter svensk og amerikansk mønster, som Leif Sinding foreslo under krigen, ble først en realitet mye senere, i 1985. Den første norske filmskolen kom i gang under krigen. Tanken om en egen norsk fagutdanning innen ulike deler av filmfaget ble først videreført langt senere, med opprettelsen av Den norske filmskolen på Lillehammer i 1997. Endelig gjenstår å minne om at NS' mantra i kinopolitikken, privatisering under statlig styring, ble retningsgivende norsk kulturpolitikk fra begynnelsen av 2000-tallet.

Poenget her er ikke å påstå at film- og kinopolitikken i etterkrigstida på noen måte har vært *inspirert* av NS, men å motvirke tendensen til å behandle og forstå okkupasjonsårene som en historisk periode isolert fra perioden før og etter. Det kunne ha vært nevnt tiltak og utviklingstrekk som har gått i helt andre retninger og sider ved NS' mediepolitikk som

har blitt ettertrykkelig forlatt; og det er heller ikke slik at NS var først ute med alt, deres politikk var også en blanding av nytt og gammelt. Men alt dette viser bare at det kan ha en verdi å tilnærme seg okkupasjonsperioden uten alltid å søke bekreftelse på det som var unntaksvis og «unormalt».

De kontinuitetsbærende elementene som er nevnt ovenfor, og som hver for seg kan virke fragmentariske, peker på *sammenhengen* mellom film- og kinopolitikken før, under og etter andre verdenskrig.

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet om i hvilken grad de norske kinoene beholdt sin autonomi under okkupasjonen. Det kan fastslås at kinoene ble satt under et betydelig politisk press, men at autonomien heller ikke ble fullstendig utradert; det fantes et handlingsrom. Hvordan kinoenes autonomi har utviklet seg etter 1945, kunne være en annen studie verdt.

Moderniseringen av film- og kinobransjen begynte *før* andre verdenskrig, og har foregått innenfor rammene av nasjonalisering, institusjonalisering og profesjonalisering. Perioden 1940–1945 utgjør her intet unntak. En kunne derfor si at kinobransjen i okkupasjonsårene befant seg i et spenn mellom modernisering og nazifisering.

Litteratur

- Dahl, Hans Fredrik, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting og Bjørn Sørenssen, *Kinoens mørke, fjernsynets lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal 1996.
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth, *To knurrende løver: Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget 2006.
- Hagen, Thomas V.H, *Folkefelleskap, forlystelse og hverdagsmotstand: Kino i Norge 1940–1945*. PhD-avhandling. Universitetet i Agder 2018.
- Hanche, Øivind, «Oslo-kinoenes program under 2. verdenskrig», i: *Levende bilder 3* (1991), 61–113.
- Hanche, Øivind, «Populære og inntektsbringende filmer i Oslo under okkupasjonen», i: *Levende bilder 3* (1992), 7–40.
- Hochscherf, Tobias, «Book review: *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*», i: *Historical Journal of Radio, Film and Television* 27, 4 (2007), 567-569. <https://doi.org/10.1080/01439680701553560>
- Jensen, Johan, *De levende bilder: Trondheim Kinematografer 1918–1968*. Trondheim: Trondheim kinematografer 1968.
- Kreimeier, Klaus, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. New York: Hill & Wang 1996.
- Larsen, Stein Ugelvik, Beatrice Sandberg og Volker Dahm, red., *Meldungen aus Norwegen 1940–1945: Die geheimen Lageberichte des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen*. München: De Gruyter Oldenbourg 2008.
- Markussen, Konrad, *I gamle dager – og der omkring. Memoarer fra en glemsk dinosaur*. Harstad 2007.
- Nistad, Einar, *Det magiske rommet: En reise gjennom den norske film- og kinohistorien*. Oslo: Norske kinosjefers forbund og Norsk filminstitutt 2002.
- Pedersen, Mona, «På kino i byen og på bygda: kinominner fra Hedmark ca. 1930–1960», i: *Veier tilbake: filmhistoriske perspektiver*, red. av Sara Brinch og Anne Gjelsvik. Kristiansand: Høyskoleforlaget 2009.
- Ringdal, Nils Johan, *Mellom barken og veden: Politiet under okkupasjonen*. Oslo: Aschehoug 1987.
- Sjeggestad, Per, *Kino i byen vår*. Arendal 1968.
- Vande Winkel, Roel, Mats Jönsson, Lars-Martin Sørensen og Bjørn Sørenssen, «German film distribution in Scandinavia during World War II», i: *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 3 (2012), 263–280. https://doi.org/10.1386/j sca.2.3.263_1.
- Vardø kommunale kino 50 år*. Vardø: Vardø kommunale kino 1963.
- Welch, David, *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. London & New York: I.B. Tauris 2001.